

# Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y del Manifiesto de Antropofagia Periférica

Lucía Tennina\*

## RESUMO:

Este artigo analisa a apropriação da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Manifesto Antropófago de 1928 por um grupo de artistas do grande São Paulo chamados Cooperifa. Partindo do conceito de “domínio de origem” do Roberto da Matta, o artigo centra-se nos processos de deslocamento ativados nessa releitura, identificados como apropriação, esvaziamento e atualização. Além dos processos de deslocamento, assinalam-se os elementos próprios dos discursos do Modernismo brasileiro que possibilitaram esta atualização.

**Palavras-chave:** Antropofagia-periférica. Semana-de-arte-moderna-da-periferia. Cooperifa. Sergio-Vaz. Literatura-marginal.

El 4 de noviembre de 2007 en la principal avenida de la zona sur de San Pablo los incansables comerciantes fueron sorprendidos con la caminata de un grupo de personas vestidas con remeras que decían “Semana de Arte Moderna da Periferia” al grito de “é tudo nosso!”. Se trataba, sin dudas, de una referencia a la renombrada Semana del 22 que tuvo a la antropofagia como principal ramificación.

En diversos momentos esta propuesta antropofágica fue asimilada por diferentes grupos de artistas brasileños, principalmente a partir de mediados del siglo veinte. Los concretistas, los tropicalistas, los “poetas marginales” de los años ’70/ “generación mimeógrafo”, pensaron en algún momento sus producciones a partir de la propuesta del poeta modernista Oswald de Andrade y sus compañeros de recorrido. La “antropofagia” se ha venido articulando entre los artistas en tanto método que explica sus producciones y en tanto modo en que la cultura local se relaciona con la cosmopolita, al punto tal de conformar un “concepto valija” que viaja por el tiempo y por el espacio (CÁMARA, 2010).

Así fue como en noviembre de 2007 la antropofagia y la Semana de Arte Moderna llegaron al extremo sur del gran San Pablo, a partir de la iniciativa de algunos escritores de la región que se agrupan bajo el nombre de “Cooperifa”<sup>1</sup>, dirigidos por Sergio Vaz. Durante siete días se llevaron a cabo una variedad de actividades, cada día de la semana estuvo, al igual que en el ’22, organizado por temáticas (artes plásticas, danza, literatura, cine, teatro y música). Esta Semana se inició con una “caminata cultural” desde el Largo do Socorro hasta la Casa de Cultura M’Boi Mirim, culminando con la lectura en voz alta de un “Manifiesto de Antropofagia Periférica”, redactado por el mismo Sergio Vaz. La programación de cada día se localizó en diferentes espacios culturales de la zona sur de San Pablo. Como describe Sergio Vaz en el libro *Cooperifa – Antropofagia Periférica*, de la colección Tramas Urbanas (2008):

a Semana começaria num domingo, 04 de novembro, com uma grande caminhada cultural que começaria na ponte do Socorro –ponte que separa a gente dos bairros mais centrais-, e viria pela estrada do M’Boi Mirim, que é uma avenida importante para os bairros da região da Zona Sul, e que é uma espécie de avenida Paulista para nós. [...] a Semana iria começar com as artes

plásticas no Sacolão das Artes no Parque Santo Antônio. A dança ficou para a terça-feira no CÉU Campo Limpo. Na quarta-feira, a literatura aconteceu no Sarau da Cooperifa. Antes, à tarde, teve um debate na Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim. O cinema aconteceu na quinta-feira no CÉU Casablanca, na Vila das Belezas. Sexta-feira o teatro tomou conta no Centro Cultural Monte Azul. Sábado a música voltou novamente ao palco da Casa de Cultura M'Boi Mirim. E como ninguém é de ferro, no domingo encerramos com um enorme churrasco com os participantes no bar do Zé Batidão (VAZ, 2008, p. 239).

Podríamos afirmar que el conjunto de espacios aprovechados conforman el mapa de los pocos puntos culturales con los que la región sur del Gran San Pablo contaba allá por el 2007.

Ahora bien, ¿qué fue lo que llevó a elegir denominar a un evento/muestra de arte en la región sur del Gran San Pablo como “Semana de Arte Moderna”?

Esta pregunta no estuvo ausente en las reuniones previas al evento, según explica Sergio Vaz:

A primeira discussão foi em torno do nome, Semana de Arte Moderna da Periferia. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite cultural de São Paulo, e que devíamos ter um nome voltado para a semana cultural da periferia, ou coisa assim. Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém (VAZ, 2008, p. 235).

La elección del nombre no centró su atención en las propuestas de la Semana del '22, sino que lo que llevó a tal decisión fue la significación de dicha Semana en tanto dominio simbólico de la “alta cultura” que hacía suponer que causaría un gran impacto al ser apropiado por manos de artistas periféricos.

## Antecedentes

La decisión de tomar un dominio simbólico de la “alta cultura” no es un gesto sorprendente de un artista de trayectoria no letrada oriundo del Gran San Pablo, sino que es una decisión que parte de la fuerza ganada por posicionamientos semejantes algunos años antes. La primera apropiación impulsada desde esa misma intención data del 2001, cuando Ferréz, un escritor del estigmatizado barrio de Capão Redondo, lanzó al mercado editorial un número especial de la revista *Caros Amigos* que impactó con la denominación de los textos que lo componían con el nombre de “literatura marginal”. Por medio de dicho adjetivo “marginal” se pretendía el reconocimiento de dicha producción dentro del campo literario brasileño (VILLARRAGA, 2005). En palabras de Ferréz:

A literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome, a gente fazia literatura e não era enquadrado nem como contemporâneo, nem como de elite. A gente não é de elite, então a gente ficava meio jogado, não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo que as pessoas chamavam alguns escritores como preconceito “é literatura marginal, é da margem”. Aí eu falei, “tá, vou por nos meus escritos “literatura marginal”, quem quiser vir comigo, os novo autores, vou por também “literatura marginal””. E aí muita gente falou assim, “ah, mas o cara deu o nome que depois estigmatiza, acaba ficando marcado”. Mas a gente não era conhecida como nada! Então pelo menos que seja marcado por alguma coisa, que o moleque que hoje começa a escrever possa falar, “ô eu sou isso, eu tenho um nome, um movimento

para seguir, eu tenho uma coisa para ir junto” (FERRÉZ, en entrevista con la autora febrero de 2010).

Efectivamente fue a partir de dicho nombre que empezó a resonar la categoría “literatura marginal” más allá de los barrios y círculos de amigos entrando, incluso, en las discusiones académicas.

Al año de la publicación de dicho número especial, el mismo Vaz llevó adelante un posicionamiento semejante al bautizar “sarau” al encuentro de poesía que empezó a dirigir en el 2001 todos los miércoles en el bar de Zé Batidão, en el barrio de Chacara Santana. El origen de dicha práctica se localiza en los círculos letrados de las ciudades. A principios del siglo XX uno de los más importantes espacios donde se realizaban “saraus” en São Paulo era el Salão de Villa Kyrial,

[...] o salão da Villa Kyrial, que, provavelmente, foi o berço do “nascimento” da Semana de 22, era um dos mais importantes da época para os artistas paulistas. A chácara do gaúcho José de Freitas Valle, que foi para São Paulo para estudar Direito, era, na década de 1910, ponto de muitos artistas, e também o local onde se organizavam “saraus” literários, audições musicais, banquetes e ciclos de conferências dos quais participavam Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros (SILVA, 2004, p. 24).

Mientras que en los círculos letrados durante todo el siglo XX se siguió manteniendo la idea de “sarau” para ciertos encuentros literarios, las reuniones de poesía que se llevaban a cabo en las regiones periféricas de la ciudad de San Pablo nunca habían tomado esa denominación (se llamaban, por ejemplo, Noites da Vela, Quintas Malditas). En el 2001 Sergio Vaz junto a Marco Pezão decidieron llamar “sarau” al espacio poético que estaban creando, iniciando un puente con la historia de la elite cultural de la ciudad, aunque con marcadas diferencias que se pueden deducir si partimos de la base de que el “sarau” de Sergio Vaz se lleva a cabo en un humilde bar localizado a mitad de una empinada ladera de un barrio alejado del centro de San Pablo, en la región sur de la ciudad (TENNINA, 2011).

La Semana de Arte Moderna de la Periferia del año 2007 vendría a sumarse a la lista de gestos de resignificación de formulaciones de la cultura letrada por parte de artistas periféricos de la misma región suburbana de la ciudad de San Pablo. Es importante resaltar, de todos modos, que todos estos desplazamientos de categorías marcadas por un dominio social de origen letrado responden a mecanismos complejos que no son los mismos en cada caso. En palabras de Roberto da Matta: “[...] los papeles sociales forman, junto con otros elementos, verdaderos conjuntos que marcan y están marcados por sus *domínios de origen*. Los desplazamientos y los pasos de un dominio a otro son responsables de una variedad de procesos, y esto me parece básico” (DA MATTA, 2002, p. 106). Para comprender la Semana de Arte Moderna del 2007 es importante dar cuenta de cómo funcionan y se complejizan los procesos de desplazamiento del dominio de origen “Semana de Arte Moderna” hacia la “Periferia”.

En este sentido, al reflexionar en torno de los mecanismos de resignificación del dominio de origen en cada caso, debemos diferenciar que en la Semana del 2007 se lleva a cabo por un lado una “apropiación” – que está también en la idea de “literatura marginal” y de “sarau da periferia” – pero además una “actualización”. La idea de “apropiación” remite a propiedad y a un sujeto propietario y tiene que ver con el pasaje de dominios de una categoría específica, que en este caso se traduce en el pasaje de la “literatura”, el “sarau” y la “Semana de Arte Moderna” de los “dueños de la escritura”, como los llama Ángel Rama, a los “artistas sem palco”, al decir de Vaz. La idea de “actualización” remite a un acontecimiento puntual que no se define por su repetición<sup>2</sup> y tiene que ver con pensar

desde el presente un objeto del pasado localizado en un momento específico que, en el caso de la Semana, es 1922. Efectivamente, la diferencia entre los desplazamientos de la categoría “literatura” y “sarau” respecto de la “Semana de Arte Moderna” tiene que ver con que mientras que aquéllas son categorías universales, la Semana fue un acontecimiento puntual y definitorio del campo estético. En este sentido, la pregunta que se instala inmediatamente tiene que ver con el porqué de tomar justamente ese momento de la cultura brasileña.

## El pie antropófago

La Semana de Arte Moderna de la Periferia comienza con una caminata. Las imágenes que se pueden ver registradas por el *Coletivo Arte na Periferia* ofrecen un demorado plano de pies sobre el asfalto mojado avanzando en conjunto. Pies que se vuelven gigantes por la cercanía de la cámara. Podría decirse sin problemas que son los pies los que inauguran la Semana de Arte Moderna da Periferia, y no puede haber afirmación más modernista que ésa.

Tal y como iluminó Gonzalo Aguilar en su texto “Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie”, la antropofagia brasileña se inspira justamente en el pie gigante del *Abaporu* de Tarsila de Amaral, que hace eco en la mano de Oswald al escribir “Recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos” en el Manifiesto Antropófago del mismo año, 1928 (ANDRADE, 2001). Dice Gonzalo Aguilar al respecto: “[...] En los retratos, la expresión sirve como identificación y es el punto de anclaje de toda la figura. El movimiento que exige el cuadro de Tarsila es inverso: la mirada no se desplaza del rostro al cuerpo sino que recoge los signos del cuerpo para después pasar a la cabeza [...] Por medio de esta inversión, la figura de Tarsila parece atacar tanto el privilegio dado a la cabeza en la tradición occidental como al rostro en tanto elemento de identificación” (AGUILAR, 2010, p. 37). Frente al discurso racional de la cabeza, frente al discurso que marca sólo una dirección desde su necesidad de ser argumentado lógicamente, se instala el pie antropófago, abriendo la posibilidad de un pensamiento no lógico, que abarca lo que excede, lo que escapa a sus límites. Los pies en tanto más allá de la razón, que Oswald y Tarsila localizan en lo instintivo, lo terrenal, lo primitivo tomando al indígena como horizonte: “Tupy or not tupy? That is the question”, escribe Oswald de Andrade en los primeros párrafos del “Manifiesto Antropófago”.

Desde esta pregunta, los antropófagos plantean además de la necesidad de una identidad otra, un discurso otro y, en consecuencia, una lengua otra que pueda dar cuenta de la alteridad que reconoce. Efectivamente, en el planeado – y nunca concretado – Congreso Antropofágico, cuenta Raúl Bopp que estaba la idea de llevar a cabo una “subgramática” que apuntara a recuperar la “simplicidad del idioma”, con palabras del “habla popular” y con una “tendencia a la fonetización” (BOPP, 1977, tradução nossa).

Entendido de este modo, el “pie” antropófago abre las puertas a futuras pisadas periféricas. Con el antecedente de la antropofagia que ya se había planteado la idea de que las palabras de la calle empezaran a aparecer en la literatura brasileña, hoy la periferia encuentra un espacio por donde moverse. “Da Literatura das ruas despertando nas calçadas”, propone el manifiesto de Sergio Váz. Es la lengua del día a día en las calles de la periferia la que circula en esta Semana del 2007, que se denominó del mismo modo que la llamaron los primeros escritores de Brasil que discutieron la formalidad y el elitismo en la letra escrita<sup>3</sup>. El mismo programa de esta Semana adelanta que el lenguaje no responderá al legitimado por la gramática del portugués: “Band’oido apresenta: “...Não é contar piada!””; “UMOJA apresenta demonstração de processo do espetáculo “Quem me pariu?””; “BValente”; “Versão Popular”. Y Váz hace en su manifiesto un juego de palabras que pone al oído en

primer plano, antes que la escritura, y el portugués antes que el inglés: “Miami pra eles? Me ame pra nós!” (VAZ, 2008, p. 250).



**Fig. 1.** Izq. Plano de los pies en el asfalto mojado durante la Caminhada Cultural (2007). Der. Fragmento del dedo gordo del pie de “Abaporu”, de Tarsila do Amaral (1928).

La propuesta del 2007 se afirma como continuidad de esta experimentación con el habla que comenzaron los artistas del '22. Dice Vaz en este sentido:

a Cooperifa foi criada e pensada na Semana de arte Moderna de 1922, e há muito nós da Cooperifa vínhamos discutindo a possibilidade de realizar uma Semana das Artes para nós, inspirada na Semana de Artes da elite paulistana. Quer provocação maior? Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, e para a periferia, nos mesmos moldes da turma de Oswald de Andrade (VAZ, 2008, p. 234).

Vaz encuentra en este evento de trayectoria letrada una entrada que le habilita un diálogo y una continuidad de discursos que parecían opuestos. Se trata de un movimiento táctico, tal y como lo define De Certeau, que encuentra en el discurso hegemónico “fallas” por donde realizar movimientos inesperados:

se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas [...] La táctica no tiene más lugar que el del otro [...] es un movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo”, como decía Vom Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste [...]. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad [...]. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario” (DE CERTEAU, 2007, p. 40-43).

En una coyuntura en la que la idea de “periferia” se está asociando a la idea de cultura – no solamente por las prácticas de los mismos artistas periféricos sino por las mismas agendas políticas e intereses de mercado (PENNA, 2009) –, Vaz llama la atención sobre la discusión en torno a dicha categoría en un hito clave de la cultura de elite de comienzos del siglo XX, colocándose en el campo de visión letradocéntrico al apropiársela tácticamente.

## La programación

Esta “apropiación táctica” del nombre (Semana de Arte Moderna) fue paralela a una “actualización” de cada una de las categorías del dominio de origen, esto es, una relocalización y

retemporalización de ellas. Así, cada una de las palabras que contemplan el nombre pasaron a tener una significación diferente:

### **Semana**

Revisando los calendarios, salta a la vista que la Semana del '22 duró tres días con intervalos de un día (13, 15 y 17 de febrero) y la del 2007 abarcó los siete días de la semana, desde el lunes 4 de noviembre hasta el domingo 10 de noviembre, sin pausas.

### **Arte**

Una lectura atenta de las programaciones nos permite entender las ideas respecto del “arte” que manejó cada Semana. Mientras que en el '22 se anuncian debates, recitales, declamaciones y exposiciones detalladas con los nombres de artistas reconocidos de los círculos letrados, muchos de ellos con parte de su formación en el viejo continente, la programación del 2007 carece casi por completo de nombres propios y anuncia más bien colectivos de arte y grupos. Recordemos que la Semana de 1922 inauguró con una conferencia de Graça Aranha, “A emoção estética da arte moderna”, seguida de un conjunto de cámara que ejecutó obras de Villa-Lobos y el recitado de Mario de Andrade de su *Pauliceia Desvairada*, luego Ronald de Carvalho dio un discurso sobre pintura y escultura modernas y cerró el día un recital de música dirigido por Ernani Braga. En el segundo día Menotti del Picchia ofreció un discurso sobre novelistas contemporáneos, Manuel Bandeira leyó su poema “Os Sapos”, seguido de la declamación de Oswald de Andrade y cerró la aclamada pianista Guiomar Novaes. Y el tercer día culminó con una presentación musical de Heitor Vila Lobos. La programación de la Semana organizada por Cooperifa no tuvo discursos, sino debates, tampoco hubo recitado de obras puntuales, sino un “sarau”, no se presentaron músicos específicos, sino grupos musicales, y se sumaron tres lenguajes más, el teatro, la danza y el cine. El foco del “arte” propuesto en la periferia de San Pablo estuvo, así, no en la experimentación formal de un arte propio, sino más bien en su contenido social y comunitario. Como explica Sergio Vaz, “A ideia da Semana não é somente propor um outro tipo de linguagem, mas também um outro tipo de artista. Um artista mais humano e solidário e uma arte que preze pela estética, mas que também ofereça conteúdo” (VAZ, 2008, p. 252). Resaltan, en este sentido, como temáticas repetidas en la programación la cuestión de la negritud y la cuestión indígena.

### **Moderna**

La idea de “moderna” del '22 es, como se puede inferir, completamente diferente al planteo del 2007. La idea de “moderno” que sostenía la semana del siglo pasado estaba ligada a un posicionamiento estético desvinculado de las convenciones y de la tradición y en este sentido novedoso, con un propósito claro de diferenciar al arte brasileño del europeo y de establecer un diálogo de igual a igual entre ellos (LAERA; AGUILAR, 2001, p. 200). “Moderno” desde el punto de vista periférico tiene que ver con la construcción y afirmación de una “cultura” periférica. La explicación que Sergio Vaz ofrece al respecto afirma: “Moderno por aqui tem sido ousar e encarar novos desafios: o medo ficou no período barroco” (VAZ, 2008, p. 252). La inexistencia de la secuencia cronológica entre moderno y barroco y la injustificada relación entre el miedo y este último período cultural evidencia que el uso de la idea de “moderno” no responde a la teoría del arte sino a un nuevo momento de la vida en la periferia.



Fig. 2. Izq. Programación de la Semana de Arte Moderna de la Periferia de 2007. Der. Programación del primer día de la Semana de Arte Moderna de 1922.

Se trata, como podemos notar, no solamente de una “apropiación táctica” del nombre, sino también de una “apropiación libre” de aquella Semana de Arte Moderna. Esto termina provocando una independencia del “dominio de origen” letrado, dado que para participar del evento no resulta necesario tener referencias sobre la Semana del ‘22. “Semana de Arte Moderna. Fala para gente alguma coisa. Você tá sabendo sobre a semana de arte moderna?” pregunta el director de cine Peu Pereira detrás de cámara, en medio de la Caminhada Cultural, en el video realizado por el Colectivo Arte na Periferia. “Não, tô sabendo nada”, le responde un hombre sin retirarse de la boca un disparador de burbujas con forma de Hombre Araña. Esto nos muestra a las claras que se puede formar parte de la propuesta del 2007 sin saber qué pasó en el ‘22.

En este sentido es importante señalar que entre los mecanismos de apropiación y de “actualización” hay otro mecanismo clave que es el “vaciamiento”. Entendemos por vaciamiento un desentendimiento de los contenidos de un objeto que se vuelve un archivo disponible en tanto punto de partida para pensar el presente (JAMESON, 1983). La Semana funciona como un dispositivo táctico que va a ser pensado en tanto una estructura a la luz del presente, va a funcionar como un punto de partida para preguntarse cómo sería posible hoy día y desde la periferia una Semana de Arte Moderna. Partiendo de la base de que el ciclo vanguardista terminó, la relectura de la Semana del ‘22 desde la periferia no va a tener que ver ya con la de las neovanguardias, sino que va a partir de un mecanismo de “vaciamiento” y posterior “actualización”.

## El frondoso árbol de Di Cavalcanti

Al armado de la programación de la Semana de Arte Moderna de la Periferia le siguió la composición de un cartel que resignificaba el realizado para el ‘22 por Di Cavalcanti. La pretensión de contrarrelato al Brasil tropical que podía leerse en el arbusto con pocas hojas que aquel artista plástico realizó a principios del siglo XX se repensaba casi un siglo después en forma de un árbol frondoso y lleno de frutos,

o cartaz de 22 era apenas um arbusto seco com poucas folhas vermelhas e sugerindo um terreno árido. Parodiando o cartaz, o artista plástico Jair Guilherme transformou o pequeno arbusto em um enorme Baobá e cheio de

frutos, o que muitos interpretaram como gotas de sangue, o qualificaram de violento; nós achamos do caralho. Isso basta (VAZ, 2008, p. 235).

De acuerdo con la explicación de Vaz, el proceso de resignificación de este cartel tomó dos direcciones paralelas. Por un lado, él lo entiende como una parodia. La idea de “parodia” que Vaz usa para explicar la relectura de Jair Guilherme entra en sintonía con el “apenas” que usa para calificar a la composición de Di Cavalcanti, dado que la parodia implica un diálogo entre textos muchas veces en clave de burla o desprecio del original (HUTCHEON, 1985). Por otro lado, parece existir otro proceso en juego dado que Vaz también nos señala que “muchos” leyeron la recreación del dibujo de forma incorrecta, viendo los frutos como manchas de sangre. La deslegitimación de esta lectura por parte de Vaz tiene que ver con la propuesta: de afirmar una periferia cultural y no criminal.

Ahora bien, la imposibilidad de Vaz de responder a estas “malas lecturas” nos permite creer que no es suficiente pensar en “parodia”. Este cartel puede ser leído efectivamente por un participante de la Semana del 2007 que no conozca el “canto” que lo inspiró (recordemos que “parodia” etimológicamente significa “canto paralelo”) y no por ello deja de ser significativo para ellos ni válida su interpretación. El cartel de Guilherme, en este sentido, funciona como parodia en el discurso legitimador de sus mismos creadores. De todos modos, no solamente hay que leerlo como un texto paródico, sino también a partir de un “vaciamiento” que lo desprende de esa relación intertextual, “actualizándose” como sangre y disparos (la imagen animada del dibujo hecha por el Colectivo Arte na Periferia va presentando los frutos rojos de a uno con un sonido de disparo cada vez). Esta “actualización” se refuerza aún más dado que la Semana se lleva a cabo en la periferia misma, hecho que desprende al dibujo del texto y lo pone en relación con la realidad social que impone sus marcas y configura los discursos sobre ella como instancias interpelativas. Podríamos afirmar, entonces, que la relectura del cartel de Di Cavalcanti en el marco de la Semana del 2007 pensada como “parodia”, en definitiva lo termina encerrando en un modelo, pero el punto de partida de dicha Semana, por el contrario, supone pensarla desde el presente.



**Fig. 3.** Izq. Cartel de la Semana de Arte Moderna de la Periferia de Jair Guilherme (2007). Der. Cartel de la Semana de Arte Moderna de Di Cavalcanti (1922).



## Manifiestos antropofágicos

Además del título y del cartel, la Semana de Arte Moderna de la Periferia encuentra en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade otro discurso que le permite profundizar el “vaciamiento” y la “actualización” de la cultura letrada. Para dar inicio a la Semana, Vaz escribió un manifiesto “inspirado no manifesto de Oswald e nas ideias da Cooperifa” (VAZ, 2008, p. 246) que llamó “Manifesto da Antropofagia Periférica”. La idea de “inspiración” que utiliza Vaz en esta cita tiene que ver con los procesos que venimos señalando, dado que implica tomar un asunto como punto de partida de una creación nueva (“apropiación-vaciamiento-actualización”).

La “apropiación” más evidente que Sergio Vaz lleva a cabo es la del género “manifiesto”. No se trata de un gesto inédito dentro de lo que se (auto)identifica como Literatura Marginal. Cada uno de los números especiales de la revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* organizados por Ferréz abría con un manifiesto (el primero se tituló “Manifesto de Abertura: Literatura Marginal”, el segundo “Terrorismo Literário” y el tercero “Contestação”).

El género “manifiesto” es, por definición, la forma privilegiada para hablar de un “nosotros” y exponer los principios programáticos, así como el repertorio de tópicos de un movimiento que se reconoce como una voz disruptiva del ordenamiento hegemónico del campo artístico. Se trata, claro está, del género que lanzan las vanguardias para abrir fuego en su lucha contra diversos tipos de fronteras y para afirmar la propia voz desde la que eligen hablar (AGUILAR, 2003). Consiste, podríamos afirmar, en el único género propio de la cultura letrada que se erige desde la idea de un enemigo, de una comunidad y de un proyecto futuro.

A primera vista se puede pensar que el uso del género manifiesto por parte de los discursos de la autodenominada Literatura Marginal y, en particular, del “Manifesto de Antropofagia Periférica”, se corresponde con el de las vanguardias de los años ‘20 dado que también dejan entrever una lucha por los límites del campo artístico y por la legitimación de una voz propia: la afirmación de una “cultura de la periferia” desde un “nosotros periférico” apunta directamente a las fronteras que impone pensar a la “cultura” como “letrada”. Se puede leer en este sentido en el texto de Vaz (2008, p. 27):

Contra os cobardes e eruditos de aquário. Contra o artista serviçal escravo da vaidade. Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza

Con la fórmula del “contra” como motor, en sintonía con el género utilizado, son rechazados aquí aquellos escritores que tienen un perfil de escritor moderno profesionalizado.

Pero, ¿cómo entender las grandes diferencias de forma y de contenido que hay entre uno y otro manifiesto?

Efectivamente, el “Manifesto de Antropofagia Periférica” de Sergio Vaz no mantiene un diálogo con el de Oswald en esos términos, tal y como se puede percibir ante la casi inexistente intertextualidad entre ellos. Sólo en la primera frase se puede encontrar un eco de ideas, aunque en enseguida la escritura toma otros rumbos no solamente en cuanto a las ideas sino también a la forma, dado que la frase que en Oswald se mantiene en una línea (“A antropofagia nos une. Socialmente. Filosóficamente. Económicamente”) en el Manifiesto de Vaz se continúa en un párrafo prosado y más bien exegético:

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros (VAZ, 2008, p. 247).

Además, de esta primera diferencia, el texto de Vaz carece de referencias cultas – una de las marcas registradas del Manifiesto de Oswald. Por el contrario, los intertextos que se encuentran refieren solamente a la cultura popular, como por ejemplo: “[...] A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer [...]”, haciendo alusión a la canción de Martinho da Vila.

Por otro lado, haciendo referencia a las diferencias sólo dentro del campo de las ideas, podemos decir que mientras que el Manifiesto de Oswald se propone alrededor de un espacio utópico, el Brasil Caribe, aquí el lugar propuesto es la “periferia” ya existente. Es así que la proyección del Manifiesto de Antropofagia Periférica es más inmediata, no tiene que ver con preocupaciones solamente artísticas sino también sociales:

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado de verdade, por si só exercita a revolução (VAZ, 2008, p. 247).

El Manifiesto de Vaz gira alrededor de la afirmación de un artista orgánico, en términos gramscianos, en tanto voz que responde a las necesidades e intereses de su propio grupo social, poniendo lo particular de sus realizaciones a su servicio. La identidad que el manifiesto antropófago permite pensar hoy en día desde la periferia no estaría localizada, así, en el Brasil Caribe, sino que se instala en una periferia cultural.

A la luz de las diferencias de escritura recién señaladas y tomando en cuenta este perfil social que se desprende de las palabras de Vaz, podemos inferir que la apropiación del género “manifiesto” desde la periferia de San Pablo, como se podrá percibir, no se propone en serie con las vanguardias de principios del siglo XX. Tanto el Manifiesto de Sergio Vaz como los otros manifiestos escritos en el marco de la Literatura Marginal se “actualizan”, más bien, en función de los discursos de los movimientos sociales (que se corresponden con la trayectoria de sus escritores, por otra parte), de ahí que se identifiquen a sí mismos como Movimiento de Literatura Marginal.

Cabe recordar aquí que qué entendemos por dicha categoría. Según Ilse Scherer-Warren, un movimiento social se define, en parte, a partir de la existencia de un red social, es decir, una comunidad de sentido en la cual los actores o agentes sociales conforman un “nosotros” cuyo lazo se concreta a partir de una interacción con cierta continuidad y estructuración, “[...] tais como relações ou laços que se estruturam em torno de afinidades/identificações entre os membros ou objetivos comuns em torno de uma causa.” (SCHERER-WARREN, 2004/2005, p. 2). Pero esa red social se organiza como movimiento social cuando se articulan en torno de un principio de identidad, una definición colectiva de un adversario y un proyecto de transformación común,

*movimentos sociais*, enfim, são redes sociais complexas, que transcendem organizações empiricamente delimitadas e que conectam, de forma simbólica, solidarística e estratégica, sujeitos individuais e atores coletivos em torno de uma identidade ou identificações comuns, de uma definição de um campo de conflito e de seus principais adversários políticos ou sistêmicos e de um projeto ou utopia de transformação social (SCHERER-WARREN, 2004/2005, p. 3).

Si recordamos los manifiestos de las vanguardias, notamos que también se articulan desde una identidad, un enemigo y un proyecto y es esa brecha del discurso letrado la que entra en la óptica de los discursos del Movimiento de Literatura Marginal, autorizándoles el gesto “táctico” de su “apropiación” e inmediato “vaciamiento” para la “actualización” en el tiempo y el espacio periféricos.

## ¡Todo es nuestro!

La frase que cierra el Manifiesto de Antropofagia Periférica es “É tudo nosso”, palabras que se gritan y se dispersan durante el recorrido inicial de ese 4 de noviembre del 2007. Con esta afirmación que hoy en día se volvió una de las frases de cabecera del Sarau da Cooperifa, la voz de la periferia “actualiza” la posibilidad de in-corporación de lo ajeno propuesta por Oswald, invirtiendo la condición de un “nosotros” periférico poseído a uno poseedor. No es que no tenemos nada. Tenemos todo, somos los propietarios de todo y por eso nos lo podemos apropiar. “É tudo nosso!”.

Esta frase parecería explicar qué entienden por “antropofagia” los integrantes de esta Semana: la antropofagia parecería estar vinculada a la idea de propiedad y al acto de apropiación de los elementos y prácticas de la cultura letrada digeridos por las bocas periféricas: “O livro, sempre tratado como pão do privilégio, chegou na periferia através da palavra. Literalmente no boca-a-boca” (VAZ, 2008, p. 251), dice Vaz en un artículo que escribió para el *Jornal do Brasil* a propósito de la Semana de Arte Moderna de la Periferia. Haciendo un juego de palabras con la “boca” como medio de comunicación oral y como primer paso para la digestión, Sérgio Vaz rescata la particularidad de la literatura de la periferia, que sin estar desligada de la posibilidad del objeto libro, tiene su propio valor de cambio, de uso y de exhibición. Y el programa de la Semana del 2007 parece mostrar que la cultura de la periferia no tiene límites tampoco para poseer el resto de los lenguajes artísticos (danza, teatro, música, cine, artes plásticas) de la misma manera que los poseen “eruditos do aquário”, como denomina el escritor en el Manifiesto a la cultura dominante. En este sentido, en la periferia también puede existir una Semana de Arte Moderna, “apropiada” (devorada) y “actualizada” (digerida) por los agentes culturales de las regiones periféricas. La afirmación de la posesión sin límites de todas las artes se sintetiza justamente en ese repetido “É tudo nosso!”.

¿Qué vinculación tiene esta afirmación con el discurso de Oswald de Andrade? En su manifiesto, Oswald de Andrade afirmaba que la propiedad es una apropiación sin fundamento, porque la misma fundación de la propiedad es el robo, justificado por el Derecho<sup>4</sup>. ¿Y qué es el derecho para Oswald en el Manifiesto? “Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. En la cosmogonía oswaldiana ese hombre se llamaba Gali Matías. Me lo comí” (ANDRADE, 2001, p. 42). Frente a un universo en el que la cabeza (la lógica) no funciona, el derecho está fundamentado desde su condición de galimatías. La “ley” del Derecho queda desarticulada: de la misma manera que se puede afirmar que se es propietario, se puede afirmar la desapropiación y reapropiación de esa propiedad. Todo es apropiable. La proposición antropófaga plantea pensar la utilización del mismo mecanismo de la fundación de la propiedad para desentenderse de las limitaciones que el orden del Derecho pretende imponer.

A la luz de las afirmaciones de Oswald de Andrade en el ‘28, la frase “É tudo nosso!” que cierra el Manifiesto de Sergio Vaz y se corea durante todo el evento se ve autorizada y legitimada. Pero nuevamente la operación no es de copiar y pegar, sino que se percibe un proceso de “actualización” mediante que tiene que ver con la localización de dicha frase no solamente en sintonía con el campo artístico sino también en una dimensión social. La propuesta de Sergio Vaz no se plantea como un

discurso verbal autosuficiente en sí mismo, sino que se trata, más bien, de un “evento social” que nos exige una reflexión sobre las variables que van más allá de la letra. La Semana de Arte Moderna de la Periferia es un suceso que ocurre y, como tal, muchos significados se encuentran radicalmente condicionados por la realidad social que le ha dado sustento, marcada por la pobreza económica y la exclusión política. Es en esa realidad de la falta donde los artistas de Cooperifa encuentran en este discurso de Oswald de Andrade la autorización para la “apropiación” sin límites, corriéndose así del lugar de la carencia y permitiéndose la abundancia. La descripción que hace Vaz luego de la Semana se caracteriza, de hecho, por el tono hiperbólico, los adjetivos grandilocuentes, la confirmación de los datos en números y los signos de admiración. Dice, por ejemplo, la descripción del cuarto día:

*“Quarta-feira; Literatura (600 pessoas no Sarau da Cooperifa) [...] O debate foi muito rico e importante, quase duas horas falando e discutindo sobre a nossa literatura e sobre a nossa produção. O público bombardeou os convidados com inúmeras perguntas interessantes, foi bem louco!” (VAZ, 2008, p. 264).*

La “actualización” del discurso de Oswald sobre la propiedad tiene que ver con la idea de “periferia” no como espacio de la falta sino de la abundancia, un gran banquete cultural en el marco de una periferia real marcada por la carencia.

## La paradoja

Evidentemente, el diálogo entre el modernismo brasileño de los años ‘20 y el grupo de artistas de Cooperifa no es simple ni unilateral. Hay un complejo proceso de “apropiación” (libre y táctica) de determinados elementos del discurso letrado que se “actualizan” junto a elementos de la cultura de trayectoria no letrada y ponen en jaque lecturas simplistas, dicotómicas y hasta valorativas (comunes a la hora de leer las manifestaciones de las periferias a la luz de las de la “alta” cultura). Cada apropiación de la cultura de la periferia sobre la cultura letrada tiene sus propios mecanismos y procesos, eso hace que haya que prestar atención especial a cada una de ellas sin caer en la generalización.

Ahora bien, en base a lo analizado a lo largo de este artículo, ¿qué se puede inferir respecto del uso de la antropofagia y la Semana del ‘22 desde la periferia? ¿Se trata de una forma de legitimación de los artistas periféricos dentro del campo artístico? ¿O por el contrario se pretende como un gesto de deslegitimación del mismo? Sin dudas, la respuesta no es unívoca. Al tiempo que la antropofagia y la Semana del ‘22 habilitan el recorrido del “pie” periférico en el campo del arte, dejan entrever una “falla” en el espacio de los “eruditos” que es registrada y “tácticamente apropiada” por las voces de tradición no letrada. Como intenté señalar en este artículo, la antropofagia y la Semana del ‘22 abren las puertas a la incorporación de formas otras dentro del discurso del campo literario de tradición letrada. Pero esta “apropiación” reconoce una debilidad del “nosotros periférico”. La antropofagia, de hecho, consiste en un acto en el que “uno” se abre al “otro” porque reconoce una falta en sí mismo, por lo que la subjetividad del “artista-ciudadano” propuesto, al tiempo de afirmarse, se muestra en falta frente a la alteridad, la del artista negado (el “sordo-mudo”, como lo llama en un fragmento “Contra o artista sordomudo e a arte que não fala”).

Y lo que el “artista ciudadano” precisa del otro, de aquel “sordo-mudo”, es justamente el concepto mismo de antropofagia y de Semana de Arte Moderna. Con el uso de tal concepto resuena inevitablemente la noción de incompletud del “nosotros artistas” que pisa desde la periferia. El “artista ciudadano” es paradójicamente, en el mismo sentido en que la antropofagia lo *hace ser*. Como señala Alexandre Nodari, “a antropofagia modernista brasileira nasce sob o signo do paradoxo: pretendia

por un lado avanzar en el terreno nacionalista [...] e, por outro, atingir um grau de cosmopolitismo e universalidade” (NODARI, 2009, p. 114). Parafraseando esta afirmación, se podría decir que la antropofagia periférica nace sobre el signo de la paradoja de la reivindicación de lo periférico bajo el lenguaje del campo artístico de trayectoria letrada.

¿Cómo salir de esta paradoja? Pretender salir de esta paradoja implicaría negar la potencia de la idea de “periferia”, porque en tal caso habría encontrado su legitimación necesaria y la “cultura periférica” sería imposible. Es la tensión que esta paradoja desprende lo que hace posible que este tipo de manifestaciones se vuelvan visibles a los ojos letrados. “Quer provocação maior?”.

## The tactics of Peripheral's Week of Modern Art and the Manifest of Peripheral Antropofagy

### ABSTRACT

This article analyze the appropriation of the Week of Modern Art of 1922 and of the Antropophagy Manifesto of 1928 by a group of artists from São Paulo suburbs called Cooperifa. Taking the concept “domínio de origem” from Roberto da Matta, this article focus on the dislocation's processes activated on this rereading, identified as appropriation, emptiness and actualization. In addition to the dislocation's processes, the discourse elements from the Brazilian Modernism that made possible this actualization are pointed out here.

**Keywords:** Peripheral anthropophagy. Peripheral's Week of Modern Art. Cooperifa. Sérgio Vaz. Marginal Literature.

### Notas explicativas

- \* Profesora de Literatura Brasileña y Portuguesa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, UBA.
- <sup>1</sup> Cooperifa es el nombre de um “sarau de poesia” que se da todos los miércoles en una región suburbana de la zona sur de San Pablo, en el barrio de Chácara Santana. Consiste en una reunión en un bar donde la gente se junta para declamar o leer poesías propias o ajenas. El encuentro está comandado por Sérgio Vaz, el mismo escritor que ideó la Semana de Arte Moderna de la Periferia (TENNINA, 2011).
- <sup>2</sup> La circunstancia de la puntualidad del evento se confirma en que no hubo reiteraciones del mismo, como sí suele ocurrir con todas las otras actividades “ad hoc” al sarau que organiza Cooperifa (chuva de livros, ajoelhaço, poesia no ar, Mostra Cultural da Cooperifa).
- <sup>3</sup> Recordemos, en este sentido, la “Poética” de Manuel Bandeira, uno de los participantes de la Semana del 22: “Estou farto do lirismo comedido/ Do lirismo bem comportado/ Abaixo os puristas/ Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo a sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” (*Poetas do modernismo*, v. II. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 51).
- <sup>4</sup> Ver al respecto, NODARI, Alexandre, ““(…) o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas”: notas sobre o Direito Antropofágico”, en *Prisma Jur.*, São Paulo, v.8, n.1, p. 121;141, jan/jun 2009.

### Referências

AGUILAR, G. Abaporu de Tarsila de Amaral: saberes del pie. In: *Por una ciencia del vestigio errático* (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade). Buenos Aires: Grumo, 2010. p. 35-48.

ANDRADE, O. Manifiesto Antropófago. In: AGUILAR, G.; LAERA, A (Org.). *Escritos Antropófagos*. Trad. Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidos, 2001. p. 39-47.

\_\_\_\_\_.; LAERA, A. (Org.). Postfacio. In: *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor, 2001. p. 194-219.

\_\_\_\_\_. Introducción. In: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. p. 9-26

BOPP, R. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 94 p.

CÁMARA, M. *Variados regresos o usos de la antropofagia*. Disponível: <<http://www.salagrume.org/notas.php?notaId=95>>. Acesso em: 31 maio 2012.

CERTEAU, M. Valerse de: usos y prácticas. In: *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007. p. 35-48.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. 128 p.

JAMESON, F., Posmodernismo y sociedad de consumo. In.: FOSTER, H. (Ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1998. p. 165-186.

MATTA, R. El carnaval en múltiples planos. In.: *Carnavales, malandros y héroes*. Hacia una sociología del dilema brasileño. Trad. Tatiana Sule. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 96-160.

NODARI, Alexandre. “(...) o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas”: notas sobre o Direito Antropofágico. *Prisma Jur.*, São Paulo, v.8, n.1, p. 121-141, jan/jun. 2009

PENNA, J.C. Criminalización y culturalización de la pobreza. *Confines*, Buenos Aires, n. 23/24, p. 169-179, abr. 2009.

SILVA, S. *As rodas literárias nas décadas de 1920-30*. Troca e reciprocidade no mundo do livro. 2004. 97 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SCHERER-WARREN, I., “Das ações às redes de movimentos sociais”, resultados del Proyecto AMFES “As múltiplas faces da exclusão”, Núcleo de Investigación en Movimientos Sociales de la Universidad Federal de Santa Catarina, sept./2004 - ago. /2005. p. 100-130.

TENNINA, L. *¡Cuidado con los poetas! Una etnografía sobre el mundo de la literatura marginal de la Ciudad de San Pablo*. 2011. 193 f. Dissertação (Maestría en Antropología Social) – Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2011.

VAZ, S. Antropofagia Periférica. Semana de arte moderna da periferia. A semana. In: *Cooperifa. Antropofagia Periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. p. 232-273.

VILLARRAGA, F. Literatura marginal: la voz letrada de la periferia. In: I CONGRESO REGIONAL DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana”, *Anais...* 2005, Rosario.

Recebido em: 15 de dezembro de 2012

Aprovado em: 17 de abril de 2013